

PAISAJE URBANO Y ARTES VISUALES EN *EL ACOSO* (1956) DE ALEJO CARPENTIER

Carolina Toledo*

Resumen

El presente trabajo indaga la función de las artes visuales en la representación del paisaje urbano presente en *El acoso* (1956) del escritor cubano Alejo Carpentier. Nuestra hipótesis sostiene que en esta novela, cuya acción se despliega enteramente en la ciudad de La Habana durante la década del treinta, las artes visuales modelan la mirada esteticista sobre la ciudad: así, la arquitectura proyecta el asedio sufrido por el protagonista en su condición de perseguido pues da cuenta de una ciudad antigua cercada por el arribo de la modernidad; por otro lado, la fotografía cifra el relato retrospectivo del personaje y se presenta como modelo de la composición narrativa. Además, La Habana se presenta como ciudad-*collage*: un espacio caracterizado por el ensamblaje de elementos heterogéneos.

Palabras clave

Alejo Carpentier – Artes Visuales – *El acoso* – Narrativa Cubana – Paisaje Urbano

URBAN LANDSCAPE AND VISUAL ARTS IN *EL ACOSO* (1956) BY ALEJO CARPENTIER

Abstract

This article inquires into the purpose that visual arts serve in *El acoso* (1956), the novel from Cuban writer Alejo Carpentier, specifically when describing or referring to urban landscapes. In that novel, whose main action runs entirely at the Cuban capital city of La Habana, harassment endured by its main character is mirrored by the antique city architecture, that stand against the arrival of modern times; also, photography serves as the key to a retrospective of the main character –and presents itself as the model for the narrative structure; finally, La Habana is presented as a *collage*-city: a city characterized by the *ensemble* of heterogeneous elements.

Key-words

Alejo Carpentier – Visual arts – *El acoso* – Cuban narrative – Urban landscape

*Profesora, Licenciada y doctoranda en Letras (FaHCE-UNLP). Ayudante de Trabajos Prácticos de Literatura Latinoamericana II (Lenguas Modernas) en la mencionada institución. Integrante del PID “Paisaje y modernidad en la literatura hispanoamericana (1845-1993)” (UNLP-H878) dirigido por la Dra. Daniela E. Chazarreta. E-mail: ctoledo@fahce.unlp.edu.ar. Recibido el 24/3/2019. Aceptado el 20/5/2019.

La mirada esteticista sobre el paisaje urbano en *El acoso* (1956)

Si en *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1882), la primera gran novela cubana del siglo XIX, Cirilo Villaverde “funda el mito de La Habana en la literatura cubana” (Riccio, 1989: 63) podríamos afirmar que Alejo Carpentier se encuentra entre uno de sus más destacados refundadores en la narrativa del siglo XX. Así lo interpreta también Yolanda Izquierdo en *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante* (2002) quien ha señalado que la novelística carpenteriana de los años cuarenta tuvo como objetivo la “fundación literaria de la ciudad de La Habana inscrita en el contexto de la modernidad” (2002: 69). Efectivamente, el retorno de Carpentier a la isla durante la década del cuarenta reconfigura su visión sobre la ciudad como declara el propio autor en uno de sus ensayos publicados en la revista *Carteles* y titulado “La Habana vista por un turista cubano” (1939):

Once años de ausencia confieren, indiscutiblemente al regresar a la patria un alma de turista a quien ha estado alejado de ella durante tanto tiempo... Se sitúa uno ante las cosas propias -ante aquellas que sirvieron de marco a la infancia y de complemento a los sueños de la adolescencia- con ojos nuevos y espíritu libre de prejuicios. Además, los azares de andanzas por otras tierras suelen traer a la mente más de un punto de comparación y referencia [...] (1991: 243).

Este redescubrimiento de La Habana ha sido posible por su condición de viajero incansable que va configurando una mirada turística, en palabras de Javier de Navascués (2007). En la crónica citada, la visión de Carpentier sobre La Habana se orienta a subrayar las similitudes y correspondencias con la cultura europea antes que a señalar su singularidad y diferencia:

Por asociación de imágenes, me divierto en hallar analogías auténticas con rincones de Europa que habían retenido mi atención. Porque, si bien La Habana tiene una fisonomía, un color, una atmósfera inconfundibles, nos ofrece a veces, al doblar una esquina, al asomarnos a una bocacalle, desconcertantes evocaciones de poblaciones remotas... Cádiz, Almería, Ondárroa, Pasajes, Bayona, Morlaix, Perpiñán, Niza, Valencia... (1991, 245).

En la segunda parte de esta crónica, titulada “Provincialismo y Modernismo”, Carpentier repasa ciertas costumbres habaneras que cataloga como “provincianas”: “Cuando me marché a Europa, hace once años, La Habana era todavía una ciudad provinciana, o sea: de *espíritu eminentemente provinciano*” (1991: 252; subrayado original); el provincialismo está presente, para Carpentier, en algunos hábitos cotidianos y monótonos como los recorridos en automóvil por el Paseo del Prado y el Malecón, la concurrencia al cine sólo los “días de moda”, las reuniones de hombres en una famosa barbería o la exclusión de las mujeres de ciertos cafés habaneros:

La más grata sorpresa que ha recibido el turista cubano que firma esta crónica es la de observar que *todas* las manifestaciones de aquel espíritu provinciano habanero han desaparecido de nuestras costumbres. [...] Por

esto tiene La Habana de hoy atmósfera y palpitación de gran capital moderna (1991, 253).

Esa condición de La Habana como gran capital moderna celebrada en esta crónica se vincula a un cambio en las costumbres y hábitos de la burguesía habanera del período republicano sin reparar aún el autor en estilos arquitectónicos o avances urbanísticos significativos, uno de los aspectos más relevantes en su novelística posterior donde ese proceso de modernización asume otras significaciones. Antes de su viaje a París, en 1928, Carpentier había presenciado el proceso de modernización urbanística de la ciudad bajo el gobierno de Gerardo Machado (1925-1933) quien llevó adelante un *Plan de Obras Públicas* en sintonía con las aspiraciones de la oligarquía trasnacional de raíz norteamericana. En su artículo “El sistema monumental en la ciudad de La Habana”, Roberto Segre señala el arribo a Cuba del arquitecto y paisajista francés Jean Claude Nicolas Forestier (1861-1930) quien fuera convocado por el general Machado para llevar a cabo sus proyectos escenográficos y monumentalistas en una ciudad que se presenta como marco espacial de las estructuras de poder (Segre 1985: 18). Forestier realizó tres viajes a La Habana (en 1926, en 1928 y en 1930) para concretar el *Plan Director de Obras* y tuvo como tarea replicar fragmentos del modelo parisino bajo los códigos eclécticos del *Beaux-Arts* a través de edificios-símbolos y mobiliario urbano: remodelaciones del Paseo del Mar o Paseo del Prado y del Parque Central, el Parque de la Fraternidad, la continuidad del Malecón (cuya construcción se había iniciado en 1901), el Capitolio Nacional -copia del Capitolio de Washington-, el Palacio Presidencial, la escalinata de la Universidad y del Castillo del Príncipe, el Presidio Modelo de la Isla de Pinos, entre otros. La crisis de 1929 impacta en la economía cubana y paraliza la concreción de obras estatales afines a los intereses de la alta burguesía habanera que culminan con la caída de Machado en 1933. Por tanto, a su regreso, Carpentier celebra el abandono del espíritu extranjerizante que caracterizó el período del machadato y la revalorización de las tradiciones cubanas en las costumbres de los habaneros. La estadía de Carpentier en Caracas, desde 1945 a 1959, colabora en la ampliación de su visión continental que en mucho se vincula con la esfera de las artes plásticas. Junto a su incesante interés por la música y su actividad en el ámbito radiofónico, desde 1946 hasta 1957, el escritor cubano ocupó la cátedra de Historia de la Cultura en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas. Además, Carpentier reconoció en varias ocasiones el impacto del vanguardismo plástico cubano en su visión sobre la ciudad.

Como señalamos previamente, siguiendo a Yolanda Izquierdo, la escritura del retorno de Carpentier a Cuba entraña un intento de refundación de la ciudad de La Habana en el marco de los procesos de modernización urbana en la isla. Con el objetivo de indagar nuevos modos de representación que superen el registro costumbrista iniciado por la novela de Villaverde, Carpentier propone una visión esteticista del paisaje urbano que está modelada, fundamentalmente, por las artes visuales.

La Habana: ciudad barroca, ciudad collage

Si bien ya en *Los pasos perdidos* (1953) hallamos referencias a la arquitectura de la ciudad latinoamericana -especialmente en su visión como superposición y conglomerado de estilos- las vinculaciones con el ámbito de las artes visuales cobra mayor presencia y densidad en las novelas situadas en La Habana: *El acoso* (1956), *El*

siglo de las luces (1962) y *La consagración de la primavera* (1978). En “Sobre su novelística”, una de sus conferencias dictadas en el ICAIC, Carpentier señala:

El acoso ocurre en La Habana en los días que siguieron inmediatamente a la caída de Machado, y los que han leído esa novela ven que lo que yo he tratado de hacer con ella es trazar una especie de cuadro de la arquitectura de La Habana, del ambiente de ciertos barrios y ciertos lugares de La Habana. Evidentemente en esa novela aparece El Vedado, la Avenida de los Presidentes, el teatro Amadeo Roldán, que era entonces el *Auditorium*, aparece La Habana antigua, aparece el barrio del Matadero, el Mercado único, el barrio de Cristina. En fin, hay una serie de lugares habaneros que se pueden identificar fácilmente, aunque no aparecen con sus nombres. Por ejemplo, las casas de empeño de la calle Ángeles, con las sillas colgadas del techo; en fin, todas esas cosas aparecen en una novela que yo he completado recientemente con un libro que no tengo acá, que se ha publicado en Barcelona con fotografías de Paolo Gasparini y que es un libro íntegramente sobre la arquitectura de La Habana, sobre todo en los lugares en que ocurre la novela *El acoso* (1991: 130-131).

Se refiere Carpentier a su libro *La ciudad de las columnas* cuyo texto había sido publicado inicialmente como ensayo en *Tientos y diferencias* (1987 [1964]) pero que se editaría unos años más tarde, en 1970, junto a una serie de sesenta fotografías sobre la arquitectura de la ciudad por el italiano Paolo Gasparini. Su interés por forjar un discurso sobre La Habana que abandonara el registro costumbrista de la novela criolla propio de la generación precedente se encuentra en otro ensayo del mismo año, “Problemática de la actual novela latinoamericana”. Allí Carpentier afirma que:

[...] el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años a la elaboración de la novela latinoamericana, nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo -a lo realmente trascendental- de las cosas. No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras [...] (1987 [1964]: 10).

En este marco, afirma la necesidad de “revelar” las ciudades latinoamericanas para poder inscribirlas en la literatura universal: “Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la esencia de La Habana, me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos” (124). De este modo, la ciudad será uno de los ámbitos privilegiados para trazar los rasgos propios de la cubanidad pero a través de una mirada esteticista que repara en los rasgos estilísticos y encuentra en las artes visuales un registro compositivo y comparativo de gran productividad.

Antes que el espacio homogeneizado y estratificado de la ciudad colonial y costumbrista, la refundación literaria de la ciudad de La Habana en la novelística de Carpentier de los cincuenta y los sesenta postula su condición de ciudad *collage*, un paisaje urbano caracterizado por el ensamblaje de elementos heterogéneos, el

abigarramiento, la hibridación y la superposición de estilos arquitectónicos. Recobrar simbólicamente la ciudad del pasado: colonial, barroca, renacentista y neoclásica frente al racionalismo arquitectónico moderno -de la mano de Le Corbusier o del funcionalismo norteamericano- entrañaría el propósito de contrarrestar el impacto homogeneizador del proceso modernizador y, fundamentalmente, de los proyectos urbanísticos que, como señalaba Segre, tendían a instalar a La Habana como ciudad *loisir*, centro privilegiado de los negocios y del turismo norteamericano. Ante esto, el escritor cubano indagará en los fundamentos y las constantes de una ciudad que muta aceleradamente de acuerdo con intereses foráneos.

La ciudad concebida como una aglomeración de estilos arquitectónicos provenientes de diversas épocas y donde confluyen lo antiguo y lo moderno constituye uno de los modos privilegiados en la representación de las ciudades latinoamericanas en la narrativa de Carpentier. En *Los pasos perdidos*, se trata de una capital latinoamericana paradigmática, una conjunción de visiones sobre Caracas, Río de Janeiro y La Habana:

[...] aquella capital dispersa, sin estilo, anárquica en su topografía [...]. Esas moles inútiles, paradas entre los edificios, las torres de las iglesias modernas, las antenas, los campanarios antiguos, los cimborrios de comienzos del siglo, falseaban las realidades de la escala, estableciendo otra nueva, que no era la del hombre [...] (1985: 52)

Y, más adelante:

Más allá del Palacio de los Gobernadores, con sus columnas clásicas sosteniendo un cornisamento barroco, reconozco la fachada Segundo Imperio del teatro donde anoche, a falta de espectáculos de un color más local, nos acogieran, bajo grandes arañas de cristal, los marmóreos drapeados de las Musas custodiadas por bustos de Meyerbeer, Donizetti, Rossini y Herold. Una escalera con curvas y floreo de rococó en el pasamano nos había conducido a la sala de terciopelos encarnados [...] (1985: 59).

La consideración de la ciudad capital latinoamericana como espacio *sin estilo* debido precisamente al proceso de simbiosis y al crecimiento sin planificación es un motivo recurrente en otros textos de Carpentier. Como señala González Echevarría (1993), la noción carpenteriana de *tercer estilo* en la arquitectura funciona como metáfora de la escritura latinoamericana. En su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” afirma que:

La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades *no tienen estilo*. Más o menos extensas, más o menos gratas son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables -remedos horribles a veces- de ocurrencias arquitectónicas europeas” (1987 [1964]: 12) [subrayado original].

Así, ciudades como Caracas, Río de Janeiro, Valparaíso y México son paradigmas de esa mezcla de estilos:

[...] en El Vedado de La Habana, zona urbana de la que soy transeúnte infatigable, se entremezclan todos los estilos imaginables: falso helénico, falso romano, falso Renacimiento, falso castillo de la Loire, falso rococó, falso *modern-style*, sin olvidar los grandes remedos, debidos a la ola de prosperidad traída por la Primera Guerra Mundial -remedos, a su vez, de otras cosas- de los que habían edificado en los Estados Unidos los Cornelius Vanderbilt, Richard Gambrill, Stanford White o Charles Sprage (1987 [1964]: 12-13).

Como indicamos, será entre los años cincuenta y los sesenta donde Carpentier retorne asiduamente sobre el tema; otro ejemplo lo hallamos en *La ciudad de las columnas*:

La vieja ciudad, antaño llamada de *intramuros*, es ciudad en sombras, hecha para la explotación de las sombras -sombra ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo hacia el Oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente (1982: 13-14; subrayado original).

A pesar de definirse como un espacio que se distingue por adoptar estilos urbanos fundamentalmente europeos las nociones de superposición y *tercer estilo* Carpentier subraya la apropiación y la adecuación singular de los modelos arquitectónicos a las características topográficas y climáticas de la isla.

La refundación literaria de La Habana en la novela *El acoso* tiene un antecedente narrativo incuestionable: el cuento “La noche de Ramón Yendía” de Lino Novás Calvo (1933) donde ya se presentaba una visión urbana alejada del costumbrismo y articulada en imágenes pertenecientes a la modernidad urbana. La novela, publicada en 1956 por la editorial Losada en Buenos Aires pero cuya escritura había finalizado el autor en 1954, presenta correlaciones explícitas con el cuento de Novás Calvo: los protagonistas son provincianos y comprometidos con el proceso revolucionario de los años treinta; ambos incurren en la delación y la traición a los ideales y recae sobre ellos la persecución por la ciudad de La Habana durante la frustrada revolución en la época del machadato.¹ Pero, mientras en “La noche de Ramón Yendía” la ciudad se presenta a partir de las referencias precisas a calles, esquinas y avenidas de La Habana vieja, ámbito de refugio del perseguido, en *El acoso* la ciudad se presenta desde una visión marcadamente esteticista y visual a raíz de la formación académica del protagonista, un joven estudiante de arquitectura.² Así, se destacan las proliferantes descripciones de edificios, monumentos, capiteles, soportales, rejas, columnas y portales referidas, en primer término, a través de la perspectiva panorámica que obtiene el acosado mientras permanece en el *Auditorium* o refugiado en el Mirador de la casa de la nodriza en el barrio de El Vedado, período que abarca la segunda parte de la novela. Otra instancia que revela a la arquitectura como el código simbólico de la novela es la visión de la

ciudad presente en el itinerario de la huida que se desarrolla en la zona de La Habana Centro.

En esta novela, cuya acción se despliega enteramente en la ciudad de La Habana, con algunas referencias a la provincia de Sancti-Spíritus que es el lugar de procedencia del protagonista, el código arquitectónico proyecta el asedio sufrido por el protagonista pues da cuenta de una ciudad antigua cercada por el arribo de la modernidad; por otro lado, las fotografías de monumentos paradigmáticos son contenedores de la memoria afectiva del acosado y condensan los acontecimientos más importantes en su relato retrospectivo.

Como indicamos en el apartado anterior, en *El acoso* también se presenta la superposición de estilos diversos, en este caso, vinculado al deterioro de las mansiones dieciochescas del barrio El Vedado ante la irrupción de la arquitectura moderna:

[...] y, más allá del parque, detrás de los portales en sombras, la casona del Mirador -antao casa-quinta rodeada de pinos y cipreses, ahora flanqueada por el feo edificio moderno donde él vivía, debajo de las últimas chimeneas, en el cuarto de criadas cuyo tragaluz se pintaba, como una geometría más, entre los rombos, círculos y triángulos de una decoración abstracta. En la mansión, cuya materia vieja, desconchada sobre vasos y balaustres, conservaba al menos el prestigio de un estilo, debía estarse velando a un muerto, pues la azotea, siempre desierta por demasiado sol o demasiada noche, se había visto abejada de sombras hasta el retumbo del primer trueno (1985: 9-10).

En la novela, la retórica de las ruinas domina gran parte de las descripciones de una Habana antigua y señorial que cede ante la presencia de la modernidad hasta convertirse en un espacio carente de funcionalidad y de sentido:

Desembocó a la amplia avenida de doble hilera de árboles, donde velaba la estatua del Rey Español, con peluca toisón y terciopelos de mármol, entre columnas embadurnadas de anaranjado y azul, de los portales vecinos, parecían los restos señeros de un triunfo antiguo, en medio de los tornasoles y ocurrencias de una arquitectura repostera y cuarterona (1985: 106).

El arribo de la modernidad -aludido a través de la arquitectura y del progreso de la técnica- funciona, entonces, como metáfora del peligro y del asedio sufrido por el protagonista articulando el tópico romántico de la alienación del artista:

Protegiéndose con el cuerpo del Mirador de la siempre temible azotea del edificio moderno, asomábase a la calle, a ratos cortos, contemplando el mundo de casas donde, revueltos con lo californiano, gótico o morisco, se erguían partenones enanos, templos griegos de lucetas y persianas, villas renacentistas entre malangas y buganvillas, cuyos entablamentos eran sostenidos por columnas enfermas. Eran calzadas de columnas; avenidas, galerías, caminos de columnas, iluminadas *a giorno*, tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva, dentro de un desorden de órdenes que mal paraba un dórico en los ejes de una fachada, junto a las volutas y acantos de un corintio de solemnidad, pomposamente erguido, a media cuadra, entre los secaderos de una lavandería cuyas cariátides desnarizadas

portaban arquitrabes de madera. Había capiteles cubiertos de pústulas reventadas por el sol; fustes cuyas estrías se hinchaban de abscesos levantados por la pintura de aceite. Motivos que eran de remate reinaban abajo -florones en barandales, denticulos al alcance de la mano- en tanto que las cornisas alzaban cuanto pudiera parecerse a un zócalo o pedestal, con añadidos de vasos romanos y urnas cinerarias entre los hilos telefónicos que se afelpaban de plantas parásitas, semejantes a nidos. Había metopas en los balcones, frisos que corrían de una ojiva a un ojo de buey, repitiendo cuatro veces, lado a lado, en fundición vendida al metro, el tema de la Esfinge interrogando a Edipo. Se asistía, de portal en portal, a la agonía de los últimos órdenes clásicos usados en la época. Y donde el portal había sido desechado por afanes de modernidad, la columna se iba arrimando a la pared, empotrándose en ella, inútil, sin entablamento que sostener, acabando por diluirse en el cemento que se cerraba sobre lo sorbido (1985: 50-51).

Ciertas relaciones entre el sujeto y los espacios de la novela ya han sido señalados por Carmen Vásquez (1997), entre ellos, el Mirador y la Casa de la Gestión como representaciones de una vida caduca en pleno deterioro al igual que la historia del personaje. Por otro lado, la figura de la superposición no sólo se da por la conjunción de estilos arquitectónicos provenientes de diversas épocas sino también por la simbiosis de componentes culturales y naturales (“villas renacentistas entre malangas y buganvillas”, “vasos romanos y urnas cinerarias entre los hilos telefónicos que se afelpaban de plantas parásitas”) uno de los procedimientos que se convertirá en tópico en la narrativa carpenteriana especialmente en contacto con la estética de Amelia Peláez.

Fotografía y collage en *El acoso*

Además de la arquitectura y de la escultura, hay otro discurso visual determinante en *El acoso*: la fotografía. Este ha sido un aspecto ya señalado por Emir Rodríguez Monegal en “Dos novelas de Alejo Carpentier”, artículo incluido en su libro *Narradores de esta América* (1976 [1957]). Para Rodríguez Monegal el estilo nominativo en esta novela paraliza el curso del relato y lo divide en cuadros; algunos ejemplos:

Y, una mañana se vio arrastrado por una manifestación que bajaba, vociferante, las escalinatas de la Universidad. Un poco más lejos fue el choque, la turbamulta y el pánico, con piedras y tejas que volaban los rostros, mujeres pisoteadas, cabezas heridas y balas que se encajaban en la carne (1985: 57).

Todo había sido justo y sublime en el comienzo; las casas que estallaban en la noche; los dignatarios acribillados en las avenidas; los automóviles que desaparecían, como sorbidos por la tierra; los explosivos que se guardaban en casa, entre ropas perfumadas con mazos de albahaca, junto a los impresos traídos en cestos de panadería o en cajas de cerveza cuyas botellas habían quedado reducidas al gollete (1985: 108).

Además de este efecto de fijación fotográfica, consideramos relevante vincular la novela con una serie de fotografías del norteamericano Walker Evans (1903-1975) quien

arribó a La Habana en 1933 con el fin de retratar la ciudad para el libro *The Crime of Cuba* (1933) de Carleton Beals. Contratado por el editor J.B. Lippincott, Evans llega a la isla durante las últimas semanas del gobierno del General Machado en un clima de violencia y decadencia generalizada. Sus fotografías muestran una ciudad deteriorada, con edificios de fachadas despintadas y derruidas, con mendigos y personajes marginales en una Habana muy alejada de aquella que aparecía en las postales de la época. También Carpentier dirige la mirada a esas zonas ruinosas y devastadas, no sólo sobre los edificios sino también sobre los sujetos desplazados:

Iba, según el embadurno de las casas, de lo ocre a lo cenizo, de lo verde a lo morado, pasando del portón de escudos rotos al portón de cornucopias sucias [...]. Más allá se asomaba una parra por sobre una ruinosa pared de mampostería, junto al vasto almacén de tabaco dormido en olorosas penumbras. Bajo las arcadas de un viejo palacio español yacían mendigos arrojados en papeles, entre latas y enseres rotos, corriendo malos sueños sobre sus orines (1985: 85).

La novela se compone de un complejo sistema cronológico con un relato en presente al inicio y al final de la obra -los cuarenta y seis minutos que dura la ejecución de la *Eroica* de Beethoven- y en pasado, plazo que abarca los años de la llegada del Acosado a La Habana y es protegido por la nodriza hasta la muerte de esta y su huida. Además, también se destaca la multiplicidad de narradores pues el relato está a cargo de un narrador en tercera persona omnisciente junto a dos voces narrativas en primera persona, el Taquillero y el Acosado, un activista político, y monólogos interiores que, a modo de *flash-back*, interrumpen y dislocan el desarrollo consecutivo del relato. En este sentido, cobra relieve la técnica del *collage* no sólo en virtud de la superposición temporal y de voces narrativas sino también en relación con diseño de la acción de la novela que, como indica Modesto Sánchez (1975), se compuso en base a múltiples crónicas periodísticas sobre los acontecimientos políticos de la época sumado a hechos reales vividos por Carpentier.³

Sánchez señala los paralelismos entre distintas crónicas y ciertos episodios de *El acoso* a partir de una comparación textual; además, reconoce como fuente de inspiración otros hechos ocurridos en diferentes épocas como la ejecución de José Soler, en 1933, y el asesinato de Manolo Castro, en 1948. De este modo, en la obra se incorpora la técnica del *collage* en un sentido original del término, es decir, como el procedimiento mediante el cual se utilizan materiales extra-artísticos, se los descontextualiza y se introducen a un nuevo contexto, el de la obra de arte (Wescher 1976). Esta superposición de materiales diversos nos recuerda, por su significación y por su contexto, el *collage* de textos periodísticos que, en 1933, publicaba Carpentier desde París para denunciar la dictadura de Machado en Cuba: “Curieux événements à La Havane: Textes recueillis par G. Ribemont-Dessaignes” en el número 240 de la *Nouvelle Revue Française*. La publicación consistía un compuesto de citas del dictador y de otros personajes cubanos, de recortes de prensa cubana sobre la situación en general y de recortes de la prensa internacional.⁴

Además, como ya hemos indicado, la fotografía cobra especial relieve en la novela porque muchas escenas se vinculan al material fotográfico utilizado corrientemente en la prensa periodística policial de la época; así lo indica el estudio de Modesto Sánchez sobre el trasfondo histórico de la novela:

Es de advertirse al lector que, en el periodismo cubano, todo relato policiaco solía ir complementado por una abundante información fotográfica de los sucesos, tales como: fotos de las víctimas, lugar del suceso, croquis, etc. A tal respecto, notamos que ciertas escenas de *El acoso* han sido narradas tomando por base la fotografía. Ya sabemos que en la novela la casa de la Gestión resulta volada por explosivos, reduciéndose a escombros. La descripción de las ruinas de esta casa en *El acoso* ("...sin paredes, quedaba reducida a pilares todavía parados en un piso de mármol cubierto de piedras, vigas, estucos, desprendidos de los techos"), se ajusta exactamente a algunas de las fotografías tomadas por la revista *Carteles* sobre los sucesos de casas voladas por explosivos (1975: 421-422).

Estas afirmaciones son reafirmadas por las propias palabras del personaje de Estrella, en cuya casa busca refugio el acosado:

De súbito, en un encenderse de terribles luminarias, se le establecía el encadenamiento implacable de los hechos. Las horribles fotografías le habían llegado por las planas de los diarios, sin que ella hubiese visto, en su estúpida cobardía de aquella vez, el comienzo de todo (Carpentier, 1985: 90).

Estas imágenes corresponden a casos periodísticamente resonantes en la época de la insurrección, como el asesinato del joven González Rubiera; en tal sentido la fotografía cobra aquí el carácter documental que asume en el marco de la prensa periódica. Jeff L. Rosenheim señala en "Walker Evans y el crimen de Cuba" (2008) que el fotógrafo norteamericano, de la mano de José Antonio Fernández de Castro y de Jorge Fernández de Castro, pudo acceder al departamento de documentación del *Diario de la Marina* y fotografiar los recortes periodísticos publicados de manera anónima en la prensa local. Las dramáticas fotografías mostraban muertes violentas, detenciones y lemas revolucionarios. Al respecto, señala Modesto Sánchez:

Los periódicos mostraban cadáveres yacentes en una acera que le era conocida, charcos de sangre entre muebles derribados, agonizantes en la mesa de operaciones, y unas ventanas -la de la cocina y la despensa- por donde habían huido unos pocos, arrojándose a un barranco (130).

Durante su refugio en la casona del Mirador, el acosado rememora los momentos previos a su viaje a La Habana; entre ellos, evoca una fotografía que cifra sus anhelos y expectativas en la gran ciudad y da cuenta de la relevancia de esta moderna técnica visual en la conformación de los imaginarios sobre la capital cubana dentro de la isla:

Al cabo del viaje será la capital, con la Fuente de la India Habana, toda de mármol blanco, como se la veía en el cromo de revista fijo en la pared con chinches, cuya leyenda recordaba que a su sombra había soñado otrora un poeta Heredia, a quien el hecho de nacer en un pueblo tonto, semejante a éste, no hubiese impedido llegar a ser Académico Francés (1985: 54).

Esta referencia visual contiene múltiples significaciones y proyecciones en el trayecto del protagonista. Por un lado, la fotografía resulta significativa en relación con

componente fundacional de la ciudad pues se trata de lo que se cree fue el primer daguerrotipo tomado en La Habana por el italiano Antonio Rezzonico; por otro, la imagen que representa, la escultura mencionada, no es otra que una de las obras de arte instauradoras del espíritu independentista y la conciencia criolla en la isla. La *Fuente de la India* o de la *Noble Habana*, diseñada en mármol de Carrara por el arquitecto italiano Giuseppe Gaggini (1791-1867), en 1837, a pedido del Intendente de Hacienda, Claudio Martínez de Pinillo, Conde de Villanueva, fue producto de la disputa iniciada con las primeras manifestaciones independentistas entre peninsulares y criollos.⁵ Esta escultura -vinculada, entonces, al ámbito de lo anhelado por el protagonista antes de su arribo a La Habana- se va a contrastar, más adelante, con la *Fuente de Neptuno* instalada en 1836 por el gobernador Tacón en homenaje a los comerciantes españoles, monumento relacionado con la persecución y el peligro de ser capturado:

Después de ponerse las gafas tras de cuyos cristales oscuros -hechos para el sol, usados de noche- se sentía más escondido, comenzó a andar de sombra en sombra, apretando el paso, metiendo la cara entre las solapas, cuando cruzaba por una luz. [...]. De sombra en sombra alcanzó el término de los árboles, pasando al mundo de las columnas. Columnas listadas de azul y blanco, con barandales entre los fustes: doble galería de portales, en esa calzada real cuya Fuente de Neptuno se adornaba de tritones semejantes a perros bravos, con pasquines electorales pegados en los lomos (1985: 84-85).

Una vez recluido en la habitación del Mirador, el acosado revisa el baúl con los objetos que había traído de su pueblo; como indica Izquierdo, el relato constituye una *mise en abîme* de la época heroica a la vez que sintetiza la voluntad de evasión al pasado y el ansia de restauración de la unidad perdida:

Pero hoy, al levantar la tapa, encontraba nuevamente la Universidad abandonada, bien presente en el estuche de compases y bigoterías regalado por su padre; en la regla de cálculo, tiralíneas y cartabones: en el pomo de tinta china, vacío, que aún despedía su olor alcanforado. Ahí estaba el *Tratado* de Viñola, con los cinco órdenes, y también el cuaderno escolar donde, adolescente, hubiera pegado fotografías del templo de Paestum y del domo de Brunelleschi, la “Casa de la Cascada” y una perspectiva del templo de Uxmal. Los insectos se habían cebado con la tela de sus primeros dibujos a pluma, y de los capiteles y basas, copiados en papel transparente, sólo quedaba un encaje amarillento que se rompía en las manos. Luego, eran libros de Historia de la Arquitectura, de geometría descriptiva, y, al fondo, sobre el diploma, la tarjeta de Afiliado al Partido. [...] Le decían que no perdiese el tiempo en reuniones de célula, ni en leer opúsculos marxistas, o el elogio de remotas granjas colectivas, con fotos de tractoristas sonrientes y vacas dotadas de ubres fenomenales, cuando los mejores de su generación caían bajo el plomo de la policía represiva (1985: 56-57).

El pasaje resume la trayectoria del protagonista hasta el presente del relato. El baúl contiene objetos eminentemente visuales (fotografías, dibujos) o bien vinculados con el oficio de arquitecto (instrumentos, libros), reservorio de una memoria emotiva que se resignifica a la luz del presente: “Ahora, aspirando un olor a papeles roídos, a alcanfor

de tintas secas, hallaba en aquel baúl como una figuración, sólo descifrable para él, del Paraíso antes de la Culpa” (1985: 57), período que se corresponde con la fase del idealismo revolucionario. De este modo, la composición visual de *El acoso* combina el discurso arquitectónico y ornamental, testimonio de permanencia de una tradición en tensión frente a las construcciones modernas, con las nuevas técnicas masificadas del discurso fotográfico en la prensa periódica.

Como señalamos anteriormente, en *El acoso* (1956), *El siglo de las luces* (1962), y *La consagración de la primavera* (1978), las artes visuales no sólo conforman un prisma fructífero para indagar las relaciones entre Europa y América, sino que van a constituirse en un código simbólico fundamental para definir los rasgos de lo latinoamericano. En este sentido, la mirada se orienta al espacio urbano donde se destaca la arquitectura latinoamericana con sus procesos de simbiosis y confluencias, así como la pintura barroquizante del modernismo y vanguardismo cubanos. Por lo tanto, a partir de los años cincuenta y principios de los sesenta, de manera concomitante con el desarrollo de la teoría del barroco americano, en la novela carpenteriana observamos una apropiación y reescritura de registros visuales en vinculación con tópicos y técnicas narrativas que configuran los modos de percibir y representar la singularidad de lo latinoamericano.

Bibliografía

- Carpentier, Alejo (1985) [1956] *El acoso*. Seix Barral, Barcelona.
- Carpentier, Alejo (1985) [1953] *Los pasos perdidos*. Cátedra, Madrid.
- Carpentier, Alejo (1987) *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Plaza & Janés, Barcelona.
- Carpentier, Alejo (1991) *Conferencias. Obras completas*, vol. 14. Siglo XXI, México.
- Carpentier, Alejo (1982) *La ciudad de las columnas*. Letras Cubanas, La Habana.
- González Echevarría, Roberto (1993) *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. UNAM, México.
- Izquierdo, Yolanda (2002) *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. Isla Negra, San Juan de Puerto Rico.
- Müller-Berg, Klaus (1969) "Entrevista con Alejo Carpentier". *Cuadernos Americanos*, vol. 28, núm.4, p.144.
- Navascués, Javier de (2007) "La mirada turística de Carpentier". En *La ciudad imaginaria*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 261-275.
- Riccio, Alessandra (1989) "Palabras para decir La Habana". En *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*, ed. Rosalba Campra, Giardini Editori, Pisa, pp. 59-71.
- Sánchez, Modesto (1975) "El fondo histórico de El acoso. Época heroica y época del botín". En *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, n° 92-93, Pittsburgh, julio-diciembre, pp. 397-422.
- Segre, Roberto (1985) "El sistema monumental en la ciudad de La Habana, 1900-1930". En *Ciudad y territorio: Revista de ciencia urbana*, n° 63-64, pp. 17-26.
- Segre, Roberto (1993) "La Habana: una modernidad atemporal". Disponible en: <http://www.rafaellopezrangel.com/Reflexiones%20sobre%20la%20arquitectura%20y%20el%20urbanismo%20latinoamericanos/Design/archivos%20texto/La%20%20Habana.doc>
- Toledo, Carolina (2013) "Configuraciones de la ciudad en *Paradiso* y las crónicas habaneras de José Lezama Lima". En Teresa Basile y Nancy Calomarde (Eds.), *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Corregidor, Buenos Aires, pp. 267-285.
- Toledo, Carolina (2017) "Literatura y artes visuales en tres escritores cubanos: Carpentier, Lezama Lima y Sarduy". En *Boletín de arte* [On line], n° 17, pp. 54-58. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/489/774> (consultado el 12/2/2019)
- Vásquez, Carmen (1997). "La Habana -exteriores e interiores- en *El acoso* de Alejo Carpentier". En Jacqueline Covo (Ed.), *Historia, espacio e imaginario*. Presses Universitaires du Septentrion, Paris, pp. 99-106.
- Vásquez, Carmen (2017) "Una carta, un congreso y una guerra", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/una-carta-un-congreso-y-una-guerra-alejo-carpentier-849859/> (consultado el 12/2/2019)
- Wescher, Herta (1976) *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Gustavo Gili, Barcelona.
- ZZardoya Loureda, María Victoria (2014) "Cuando La Habana se engalanó". En *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, núm. 5, enero-junio, pp. 128-142.

¹ Carmen Vásquez (1997) afirma que el personaje del acosado está inspirado en la figura de José Soler Lezama, militante del Partido Comunista Cubano, miembro del Directorio Estudiantil e integrante de la asociación insurgente A.B.C con la cual colaboraba Carpentier desde París. Soler fue acusado de traición y condenado a ejecución.

² El escritor Lino Novás Calvo (1903-1983), nacido en España y criado en La Habana desde los siete años, había ejercido múltiples oficios en su juventud: empleado de limpieza, carbonero, boxeador y taxista, perspectiva que colabora en el registro urbanístico que contiene el relato.

³ En una entrevista con Klaus Müller-Berg, Carpentier señaló que la novela surgió luego de un incidente real cuando en 1944, a su regreso a Cuba, participó del montaje de la tragedia *Coéforas* de Esquilo en la Universidad de La Habana. Durante la representación de la escena de la muerte de Clitemnestra se oyó un disparo que interrumpió el desarrollo del drama. Era un fugitivo abatido por la policía en los primeros años de la dictadura de Fulgencio Batista. Ver: “Entrevista con Alejo Carpentier” (1969).

⁴ Carmen Vásquez señala que, en realidad, Ribemont-Dessaignes sólo prestó su nombre para esta publicación que estuvo a cargo de Carpentier. Ver: Vásquez, Carmen: “Una carta, un congreso y una guerra” (2017).

⁵ Durante los años 1934 y 1938, bajo el mando del Gobernador Miguel Tacón, La Habana sufrió cambios sustanciales en su arquitectura vinculados a propósitos históricos, militares e higienistas. La expansión del cólera, previa a la asunción de Tacón, promovió la creación de 3270 varas de cloacas, un canal para conducir el agua a la Zanja hasta un depósito donde se pudiera limpiar y evitar las inundaciones en la zona de intramuros. En esa época, se creó también una nueva Puerta en dirección a la calle O' Reilly para evitar la congestión de tráfico en la Puerta de Monserrate; se prolongó la Alameda de extramuros que sería el actual Paseo del Prado y otro nuevo Paseo del Tacón; también se creó la Cárcel, el Mercado de Tacón, el Mercado del Cristo, el Teatro del Tacón, la Pescadería, el Matadero, la Casa de recreo de los Capitanes Generales en el Paseo Militar y se colocaron en los paseos bancos, copas, esculturas y fuentes de estilo neoclásico. En 1836, Tacón dispuso la colocación de la Fuente de los Leones en la Plaza de San Francisco y, en 1839, la Fuente de Neptuno en el Paseo del Prado. Todas estas construcciones y reformas edilicias estaban orientadas a glorificar su figura y el poder de la corona española poco después de las primeras manifestaciones independentistas en la isla. Por otro lado, el Intendente de Hacienda, Claudio García de Pinillos, representaba la aristocracia local y emprendió otras construcciones que derivaron en importantes cambios urbanos: introdujo el ferrocarril en 1837. Ver: María Victoria Zardoya Loureda, “Cuando La Habana se engalanó” (2014).